

## 第16章

# 繪畫不死只是逐漸凋零

### ——丹托論繪畫、政治與後歷史的藝術

#### 提要

1. 那種在一張平面上畫出一幅圖像的能力（模擬再現），如今已鍵入攝影裝置中，不再需要畫家的手與眼。而政治立場激進的克蘭普所關心的，當然是繪畫與階級的關係、美術館的機制意涵，克蘭普的論點代表一種政治立場。
2. 既然機械性的攝影已經取代繪畫的位置，美術館也就失去了存在的意義。一般認為攝影的出現形同對美術館發動攻擊，打倒這種代表某種政治立場的堡壘。
3. 左派評論家認為，現代主義就是一種藉由鞏固與繪畫和雕塑關係最密切的機制，尤其是美術館、畫廊、收藏、畫商、拍賣會、鑑賞家等，都為達到鞏固特權的目的。藝術想出人頭地的話，不得不與這些機構同流。
4. 在多元走向下，各方面都較自由有彈性，繪畫當然還是有生存空間，包括抽象畫和單色畫。藝術家應該像加斯頓那樣，讓繪畫從現代主義的框框中釋放出來，多方發展繪畫的功能和風格。

## 關鍵字

葛林伯格(Clement Greenberg) 克蘭普(Douglas Crimp) 萊因哈特(Ad Reinhardt) 西吉羅斯(David Siqueiros) 施拿柏(Julian Schnabel) 大衛·沙勒(David Salle) 瑞曼(Robert Ryman) 布罕(Jack Burnham) 班傑明(Walter Benjamin) <正與負>(Positive/Negative) 德加斯(Edgar Degas)<繪畫的終結>(the End of Painting) 傅柯、德希達、布希亞(Jean Baudrillard)李歐塔(Jean-Francois Lyotard)拉岡、西蘇(Helene Cixous) 依里加瑞(Luce Irigaray) 解構(deconstructive) 考古(archeological) 克萊默(Hilton Kramer)修斯(Robert Hughes)、羅絲(Barbara Rose) 游擊女孩(Guerilla Girls) 加斯頓(Phillip Guston) 柯斯考特(Robert Colescott) 侯澤(Jenny Holzer) 辛迪·雪曼(Cindy Sherman)

### 一、繪畫已死的論調帶有政治意味

在後歷史時代裡，藝術創作的方向不可計數，沒有哪個方向比其他更具特權。既然繪畫已不再是推動歷史演進的要角，它如今也只是這個媒材與創作斷裂的藝術世界裡的一種表現手法，繪畫之外還有裝置藝術、表演藝術、錄影藝術、電腦藝術以及各種形式的混合媒材創作，其他尚有物體藝術(object art)、地景藝術、身體藝術及早期受人輕忽的工藝品創作。

顯然，葛林伯格(Clement Greenberg)典範的箝制力量已大不如前。後現代主義，一種形成於後歷史時代的典型風格，它最普遍且最具叛逆色彩之處，就在於它毫不理會葛林伯格視為歷史進步目標的純粹性。當此目標不復存在，現代主義的敘述也就宣告結束。一些視葛林伯格為討厭鬼的評論家認

爲，生產純繪畫的作品是理所當然的歷史目標，此目標既已達成，繪畫的任務也就結束了。繪畫之死，是因爲它完成了歷史性的自我實現。其中最典型的論調正如知名的藝評家克蘭普(Douglas Crimp)所稱：

「在現代主義的年代裡，不時有人提出繪畫死亡的警告，但始終無人願意動手行刑，就這樣讓病入膏肓的繪畫熬成長命百壽。不過到了一九六〇年代，繪畫終告病危，已經忽視不得。所有畫家似乎都在不斷重複萊因哈特(Ad Reinhardt)所自稱的只是在畫所有人都能畫的最後一種畫，再不就是讓攝影圖像污染自己的畫。至於藝術家們轉頭他顧的所有其他媒材，也一個接一個的拋棄繪畫。在人們的理解中，繪畫就將是如其所說的完全的白癡行爲。」

那種在一張平面上畫出一幅圖像的能力（模擬再現），如今已鍵入攝影裝置中，不再需要畫家的手與眼。而政治立場激進的克蘭普所關心的，當然是繪畫與階級的關係、美術館的機制意涵，還有班傑明(Walter Benjamin)那具影響力藝術品二分說，一種是具有靈光的，另一種則是由機械複製而來的。克蘭普的論點代表一種政治立場。從某方面來看二十世紀幾乎所有宣稱繪畫已死的論調，特別是指架上畫，都是帶有政治意味。譬如柏林的達達主義，負責操縱共產社會中之藝術角色的莫斯科委員會，還有墨西哥壁畫派，這一類對繪畫的抨擊都是以政治爲出發點。

墨西哥壁畫派的西吉羅斯(David Siqueiros)，甚至稱架上畫是藝術的法西斯主義，蠻橫的小方框繃著被糟蹋的帆布，以光鮮亮麗的外表做爲掩飾，藉機壯大，並遭到奸商和第五十七街那些買賣藝術作品的投機販子所利用。達利以其鮮明的超現實主義立場，宣稱已準備一舉消滅繪畫：「傳統藝術與我們的時代格格不入，它已失去存在的理由，變成怪異荒誕之物。新一代的知

識分子樂於將之消滅殆盡。」上述種種反繪畫的立場都視繪畫為聲名狼籍的代名詞，應該被照相蒙太奇、攝影、生活藝術、壁畫、觀念藝術或達利認為他所從事的非繪畫活動所取代。

## 二、以哲學方法解決藝術問題

克蘭普曾是頗具影響力的〈十月〉雜誌的編輯主任，該雜誌是美國文化圈典型的出版品，常結合關於當代文化的激進評論以及經常是菁英品味的藝術觀。在這方面〈十月〉的不同之處在於，它所支持的藝術所假定的體質框架，是和晚近資本主義社會界定的藝術消費體質框架持反對意見。即使是葛林伯格在一九四八年也開始對繪畫持保留態度，他覺得架上畫開始正在自我分解，而這似乎回答了當代氛圍根深蒂固的某些事情。

贊同葛林伯格繪畫觀點及其社會前題的人，或許能從一九八〇年代初繪畫產量的激增獲得印證，然而諷刺的是，那也正好是克蘭普宣布繪畫告終之時。在那個雷根時代開始以及資本主義價值觀大獲全勝的時期，大型架上畫的數量爆升，擁有藝術品彷彿是這種生活形態的必需條件。這似乎保證除了能提升個人的生活風格，還是一種聰明的投資，當時的藝術世界正是精緻文化奉行雷根哲學的結果。如果某位畫家的作品中傳達了資本主義的價值觀，也沒什麼大不了，因為它們是畫作這個事實本身，便意味著畫家仍支持受到批評或譴責的社會機構。

丹托個人即對一九八〇年代的新表現主義抱持強烈懷疑的態度，他不覺得新表現主義是早期美國藝術運動的重演，像施拿柏(Julian Schnabel)和大衛·沙勒(David Salle)的展覽之後，什麼才是接下來應該出現的呢？他認為接

下來沒有什麼應該出現，因為下一個階段的敘述已隨著他所謂的藝術的終結而畫下了句點。

當藝術的哲學本質達到一定的意識程度後，敘述便告結束，藝術終結後的藝術當然包含繪畫，只是這裡的繪畫並不會帶動敘述向前，敘述早已完結。唯有在藝術史的內涵中肯定其他藝術形態的存在，才能證明繪畫存在的意義。藝術已經走到敘述的終結，自此以後產生的作品均屬於後歷史時代。

一九二〇、一九三〇年代和後來的一九八一年，雖然都出現過繪畫已死的看法，但彼此卻有著極大的不同。一九八一年時就某方面來看，人們似乎有充分證據顯示繪畫已經無以為繼，像萊因哈特的全黑系列、瑞曼(Robert Ryman)的全白系列和布罕(Jack Burnham)的單調的條紋，這一切彷彿都象徵繪畫已步入槁木死灰之境。如果有人想成為畫家，大可重複這些方法，或者稍作變化而感心滿意足，但是「為什麼這麼做？」這個嚴肅的問題仍然存在。

畫家從事創作時確實仍有各種變化可供實驗，像尺寸、色調、畫布材質、邊線、甚至形狀等，但在從事這些實驗時，他們已不能希冀帶動任何歷史突破。就繪畫而言，我們再度引用黑格爾的話：「藝術，就其最崇高的使命而言，對我們來說永遠是一種屬於過去的東西。」此外，既然以哲學方法解決藝術問題的基礎已經建立，藝術家就不再有責任了，這問題終究還是落到哲學家的肩上。

### 三、機械性的攝影已經取代繪畫的位置

在二次世界大戰那幾年，美國各大名校的哲學系，對許多流亡哲學家禮遇有加，這些哲學家的論點或甚至他們的種族背景，都不容於法西斯主義社會。這些哲學家有的是邏輯實證論者，有的是邏輯經驗論者，他們都認為哲學經過數個世紀的發展，哲學已到了應該被科學這種更具知性的學門取代的時候了。這群實證哲學家之間有個共識，即任何命題有無意義，端賴該命題可驗證與否，這麼一來形而上學當場變成一文不值的廢言。這使得哲學家沒有太多的選擇，如果不是捨棄哲學投向科學，從事與科學有關的有意義工作，就是完成剩下來的哲學工作，即科學語言的邏輯分析。

總之，選擇留下來的人只能成天思索著，傾向述詞、橋律、非現實句、條件句、化約、公理化、似定律等。就像專畫條紋的畫家或許會懷疑，難道踏入藝術圈只是為了畫條紋，年輕的哲學家也會懷疑自己難道研讀哲學，為的就是檢驗這些邏輯學的枝微末節。因此，如何將意義驗證判準修訂到兼容並蓄的程度，就變成一大挑戰。實證主義者仍繼續堅持這種驗證判準，彷彿它是唯一的真理，不過到最後，人們對此判準深信不疑，繼續前進。爭取終身職的教授必須建立自己在邏輯學上的地位，才能成為別人眼中真正的哲學家，獲得終身職後，又怕被人看輕，就更放不下純裝飾用的形式主義。

驗證判準之於哲學好比現代主義之於藝術理論，現代主義也設下禁令，只允許某種藝術實踐存在，並限定評論機制的結構。克蘭普曾在一九七八年發表他第一篇談攝影的論文〈正與負〉(Positive/Negative)時，仍以狹隘的現代主義立場出發，認為德加斯(Edgar Degas)的某些攝影作品探討的是攝影本身，就像現代主義探討繪畫本身一樣，他後來才覺得攝影本身這樣的概念十

分荒謬。

以現代主義觀點來看，一想到攝影馬上讓人聯想到美術館的攝影展作品，每張都以展現自我意識為出發點，攝影跟繪畫沒什麼差別，兩者都受同一套批評理論影響。但班傑明的理論啟發了克蘭普，既然照片是機械化的複製，這和美術館講究藝術作品版本的概念有所出入。克蘭普的書裡開始放進攝影複製品當插圖，而原作與複製品之間並無優劣之別，攝影作品複本其藝術價值並不亞於美術館收藏的正本。既然機械性的攝影已經取代繪畫的位置，美術館也就失去了存在的意義。

克蘭普或許在思考時得到一個結論，正如他在〈繪畫的終結〉(the End of Painting)文中所討論的，重點不在繪畫與攝影之爭，而是整個現代主義，不論哪種領域，正在對抗另一種評論，我們或許姑且可稱這種評論方式為後現代主義。一般認為攝影的出現形同對美術館發動攻擊，打倒這種代表某種政治立場的堡壘。

#### 四、後現代論述非常適合闡述藝術終結之後的藝術

儘管從六〇年代一直到七〇年代結束，現代主義的評論實踐和藝術世界的脈動已經脫節，現代主義仍然是當時評論的主要理論依據，尤其是美術館館方和藝術史學者，這種評論後來甚至淪為無建設性的批評。現代主義成為美術館的官方語言，但是現代主義終完還是被取代了。

取而代之的是七〇年代末來自巴黎的後現代論述，一些後現代主義學者

如傅柯、德希達、布希亞(Jean Baudrillard)、李歐塔(Jean-Francois Lyotard)、拉岡，以及法國女性主義健將西蘇(Helene Cixous)和依里加瑞(Luce Irigaray)。這些論述都是克蘭普論述的養料來源，後來逐漸成爲藝術世界的共同語。後現代主義開始從解構(deconstructive)和考古(archeological)角度探討每個時期的藝術。後現代論述的形成並非源自藝術革命，但卻非常適合闡述藝術終結之後的藝術。

不過，現代主義並未完全消失，一股頑強的現代主義仍影響著社會評論，尤其像克萊默(Hilton Kramer)、修斯(Robert Hughes)、羅絲(Barbara Rose)等，都曾聞名一時。七〇年代藝術家們已經看出現代主義的敘述已走到盡頭，儘管還沒有一套敘述可以取而代之，即便到了二十世紀的後半期，也不曾出現新的大敘述。但藝術家已多少開始意識到，他們的創作和後現代主義文本有那麼一點關係，後現代主義文本確實填補了現代主義藝術評論留下來的空缺。

根據李歐塔的說法，大敘述消失正是後現代主義的主要論點。解構主義不特別強調理論的真與偽，而較注意一套理論產生後的權力與壓迫關係。左派評論家認爲，現代主義視繪畫和雕塑爲藝術發展的載具，事實上就是一種藉由鞏固與繪畫和雕塑關係最密切的機制，尤其是美術館、畫廊、收藏、畫商、拍賣會、鑑賞家等，都爲達到鞏固特權的目的。藝術想出人頭地的話，不得不與這些機構同流。與此同時，美術館靠著財團支持，扮演維護現狀的保守派代言人。

既然有一批體制內的既得利益者，也就意味著相對於此，體制外的藝術家可自封爲社會改革的代言人，他們是藝術的創作者，也是現存體制的顛覆者。繪畫做爲上述體制裡首屈一指的藝術代表，無可避免地變得越來越政治



不正確，美術館則被冠上污名，成了壓迫者的收藏室，不曾為受壓迫者發聲。

有趣的是，創作靈感愈純粹時，反而愈容易與政治扯上關係。試問，全白色的畫面，和女人、非裔美國人、同性戀者、拉丁美洲人、亞裔美國人或其他弱勢族群有何關係？答案是，全白色的畫面宣示了白種男性藝術家的權力。一九九五年的惠特尼雙年展，據說是因為政治和解的緣故，將入選的畫家人數由七名提高為二十七名。十九世紀歐洲博物館大半都肩負強化民族意識的任務，今日獨立不久的國家成立博物館也是基於強調這種文化資產的動機。相較之下，美國政府倒是從未特別用藝術來強調國家特色。

## 五、多元的藝術世界需要多元的藝術評論

美國的美術館向來都以教育功能為重，以美學殿堂自居，而非權力殿堂。儘管美國的美術館是這種相對謙虛的角色，解構主義者仍猛烈抨擊美術館為壓迫的機構。許多被解構主義正式列為受壓迫者的藝術家們，認為單是被排除在美術館外就是某種形式的打壓。他們不想迴避美術館，更別提瓦解它了。他們想要進去，想要在裡面展覽。游擊女孩(Guerilla Girls)就是這種矛盾態度的最佳寫照。她們仍是以傳統的白種男性的角度在評量藝術的成就。她們的手段是激進、解構的，但目標卻十分保守。

丹托所謂的當代藝術史的深層結構，即一種前所未見的多元主義。他並認為，後歷史時代的藝術家想要脫穎而出，必須像加斯頓(Phillip Guston)一樣，毅然放棄秀麗精緻的抽象畫，轉採政治漫畫的形式。六〇年代末和七〇年代的藝術家很快就體認到，不該繼續在風格裡鑽牛角尖，而該真切地反映

出真實和生命。因此，就柯斯考特(Robert Colescott)而言，漫畫變成一種可行的方法，侯澤(Jenny Holzer)結合詩與畫，辛迪·雪曼(Cindy Sherman)發現攝影本身就是一種豐富的聯想，像電影劇照般，足以做為一個支點，讓她深究身為二十世紀末的一名美國女子所面臨的最核心問題。這些藝術家的創作和解構主義論述並沒有直接關係，反倒和結構多元論緊密結合，共同為藝術的終結劃下句點。

葛林伯格的敘述已經結束，藝術已經進入所謂的後敘述階段。而克蘭普看見畫家容許自己的作品讓攝影污染，斷定此為繪畫死亡的徵兆，丹托則認為這代表藝術史的發展管道不再定純繪畫於一尊。此時和繪畫並列的不再是繪畫，而是表演和裝置藝術，當然還包括攝影、地景藝術、機場建築、纖維作品以及線條和秩序組成的概念結構。

在這種多元走向下，各方面都較自由有彈性，繪畫當然還是有生存空間，包括抽象畫和單色畫。藝術家應該像加斯頓那樣，讓繪畫從現代主義的框框中釋放出來，多方發展繪畫的功能和風格。在現代主義的敘述裡，抽象代表歷史意義，它是一種過程，換言之，是一種必然性。後歷史時代的藝術中，抽象只是一種可能性。

多元的藝術世界需要多元的藝術評論，這代表評論不能再株守一套排他的歷史敘述，應將每一件作品以個體看待，各有其原因、意義、指涉，這種種因素又如何具體呈現，如何解讀。解釋為什麼再怎麼起眼的藝術品，都還是得從批判的角度看它。並須再討論美術館是如何成為一個在政治上飽受譴責的機構。

## 討論提綱

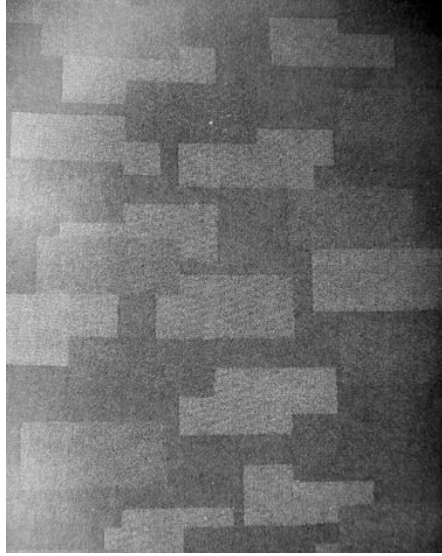
- 1.墨西哥壁畫派的西吉羅斯(David Siqueiros)，何以稱架上畫是藝術的法西斯主義？
- 2.解構主義者仍猛烈抨擊美術館為受壓迫的機構。許多被解構主義正式列為受壓迫者的藝術家們，認為單是被排除在美術館外就是某種形式的打壓，游擊女孩(Guerilla Girls)何以被認為是矛盾態度的最佳寫照？
- 3.藝術家應該像加斯頓那樣，讓繪畫從現代主義的框框中釋放出來，多方發展繪畫的功能和風格，後歷史時代的藝術中，抽象仍有存在的可能性嗎？



西吉羅斯，〈無產階級母親〉，1930，墨西哥市現代美術館



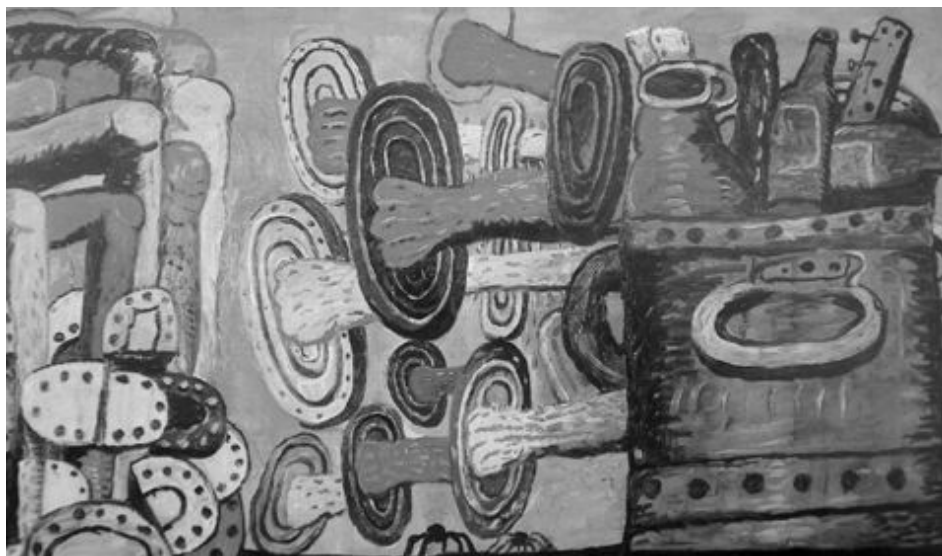
西吉羅斯，〈民族學〉，汽中塗料，122x82cm，1939，紐約現代美術館



萊茵哈特，〈紅色繪畫〉，油彩，1952



加斯頓，〈新地方〉，油彩，1964



加斯頓，〈街道〉，油彩，1977



欣迪·雪曼，〈無題#16〉，攝影，22x18cm，1978



史奈伯，〈人性睡著了〉，混合媒材，1982



沙勒，〈他的大腦〉，混合媒材，1984